



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2020

---

**Der (Farb-)Stoff, aus dem die Träume sind. Wechselspiele des Materials  
zwischen Fotografie-, Film- und Modeindustrie**

Stutz, Olivia Kristina

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-183232>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Stutz, Olivia Kristina (2020). Der (Farb-)Stoff, aus dem die Träume sind. Wechselspiele des Materials zwischen Fotografie-, Film- und Modeindustrie. In: Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine. Color Mania : Materialität Farbe in Fotografie und Film. Zürich: Lars Müller, 121-131.

## Der (Farb-)Stoff, aus dem die Träume sind

Wechselspiele des Materials zwischen Fotografie-,  
Film- und Modeindustrie

Olivia Kristina Stutz

«Traumfabrik» ist eine gängige Bezeichnung für Hollywood und die amerikanische Filmindustrie, worin kollektive Träume fabrikmässig zu einem filmischen Stoff verwoben und produziert werden. Damit erreicht die Redewendung als Metapher vom Traum-*Stoff* nicht nur eine symbolisch-narrative Ebene, sondern behandelt ebenfalls die medial-apparativen Bedingungen, die solche Inhalte erschaffen. Sie geht aber auch tiefer in die gestalterischen Gewebestrukturen des Filmbilds hinein, wo bunt-bedruckte Textilien und luxuriöse Haute Couture das Produktionsdesign ästhetisch vervollständigen. Die hier aufgeschlagene Textilmetapher webt auch Esther Leslie in ihren Text «Dreams for Sale»<sup>1</sup> ein, indem sie zwischen den Modi des Stoffs als traumhafter Designermode einerseits und Film andererseits sprachliche, praktische, materielle und ideologische Ähnlichkeiten aufdeckt. Im analogen Film handelt es sich also nicht nur um das narrative Weben von Träumen als linguistisches Gewebe der Bildwirkerei im metaphorischen Sinne, sondern auch um dessen faktisches, industriell-maschinelles Drucken – die Traumfabrik als Weberei und Druckerei: So ist der Stoff, aus dem diese filmischen Träume entstehen, synthetisches (Farb-)Filmmaterial, das maschinell produziert, belichtet, gefärbt, geschnitten, arrangiert, vervielfältigt, exportiert und als Traumstoff vermarktet wird. Um diese Wechselspiele der Traumindustrien Film und Mode, aber auch jene der Fotografie, soll es im Folgenden gehen – angefangen beim gemeinsamen Träumen in Farbe.

### Im Rausch moderner Farb-Stoffe

Farbe fungierte insbesondere in den 1920er-Jahren als Schlüsselkonzept visueller Attraktion, das sich mittels farbiger Konsumgüter von den Bereichen der bildenden Künste über die Nahrungsmittelindustrie bis in den Alltag als invasive «Farbrevolution»<sup>2</sup> in der westlichen Welt zeigte und damit als Farbrausch der Moderne analog zur neuen Konsumkultur entstand. Auch die Bilder des Films sind seit seiner Frühzeit in den 1890er-Jahren chromatisch: mit einem Pinsel handkoloriert, in einem Farb-Bad viragiert, später durch eine Beizung getont, mittels Schablone appliziert, optisch mit farbigen Filtern simuliert oder sogar subtraktiv konstruiert.

→ Abb. 1

→ Abb. I+II

Die Fotografie, als Vorläuferin des Films, kennt diese Farbprozesse bereits länger, und so löste die mimetische (das heisst: nicht von Hand applizierte) Dreifarbentechnik von Louis Ducos du Hauron die handkolorierten Daguerreotypen bereits im Jahre 1869 ab. Dieselben Materialien und Färbungstechniken finden sich ebenfalls in der aufstrebenden modernen Textilindustrie, wo pflanzliche Naturstoffe, tierische Faserstoffe und Kunststoffe in Färberwannen gebleicht, gefärbt, bedruckt und später zu Mode verarbeitet wurden. Die moderne Farbindustrie stellt daher einen Hauptverbindungsknoten der drei Industriezweige dar. Die dabei vornehmlich verwendeten synthetischen Farb-Stoffe zeichnen sich in ihrer Stofflichkeit durch ihre besondere Leuchtkraft, Vielfalt und ihren günstigen Preis aus, weshalb Verbraucher tendenziell vom Gebrauch der kostbaren althergebrachten natürlichen Farbpigmente abkamen. Ebenfalls eignen sich diese synthetischen Farbstoffe besonders gut für das Färben tierischer Fasern und der aus tierischen Knochen hergestellten Gelatine in Foto- und Filmemulsionen. Es überrascht daher nicht, dass die standardisierten Farbmustertafeln von Pathé, Agfa oder Kodak den Farbmusterbüchern der Textil- und Designindustrie visuell ähneln.<sup>3</sup>

#### Intermediale Drucktechniken

Neben dem Farbstoff ist es die industrielle Drucktechnologie, die den drei Branchen gemein ist. So zeigt die *Schablonenkolorierung* von Pathé der 1900er-Jahre nicht nur strukturelle Ähnlichkeiten zu kolorierten Fotografien des 19. Jahrhunderts, sondern ebenfalls zum textilen *Schablonen-* respektive *Sieb-* und *Walzendruck*: Eine filmische Schablone besteht aus jeweils einer schwarz-weißen Filmkopie, deren zu kolorierende Objekte oder Figuren Bild für Bild umrissartig graviert und mittels eines Pantografen ausgestanzt werden. Jede Farbe erhält dabei ihre eigene Schablone und wird mit einer Pinselwalze maschinell auf den finalen Filmstreifen aufgetragen, wodurch nur jene Teile des Films (des Textils/der Fotografie) koloriert werden, die eben *nicht* von der Schablone (oder der Walze) stellenweise abgedeckt sind. Die Technik erlaubt damit eine ornamental-flächenhafte Farbgestaltung des Materials.

→ Abb. 2

Auch der manuelle oder fotomechanische *Siebdruck* auf diversen Trägermaterialien verwendet pro Farbe jeweils ein Sieb, bestehend aus einem feinmaschigen Gazegewebe (mit lichtempfindlicher Siebdruckemulsion) sowie einer abdeckenden Schablone. Eine ähnliche Sieb-Ästhetik erzeugen filmische und fotografische *Rasterverfahren*, bei denen verschiedene Muster von kolorierten Streifen oder Punkten

→ Abb. III

in Rot, Blau und Grün in einer additiven Mischung eine nahezu uniforme Farbwahrnehmung simulieren:<sup>4</sup> Beim Linsenrasterverfahren Kodacolor trägt der Film auf seiner Oberfläche sogar mikroskopisch-kleine parallele Linsen, die zusammen mit polychromatischen gestreiften Filtern eine Projektion von Dreifarbenaufnahmen gewährleisten. In *ESSAI COULEUR DE SONIA DELAUNAY* (*Sonia Delaunays Farbversuch*, FRA 1928) der gleichnamigen Modeschöpferin und Avantgardekünstlerin werden diese grafischen Rasterelemente als Bildstruktur sichtbar und kommentieren, als visueller Reim, das vom Art Déco inspirierte modernistisch-kubistische Kostümdesign und farbige Dekor des Films.

Das Übertragen von Farbe mittels Druckverfahren ist allerdings für den subtraktiven Zweifarbenprozess von Technicolor No. III prägend. Dabei werden die erhabenen Gelatine-Reliefs zweier Film-Matrizen mit komplementären Farbtönen gefärbt, um die Farben nacheinander mittels Walzen und einem sogenannten *pin belt* auf einen Blankfilm zu pressen, was zu einer dichten Materialästhetik führt.<sup>5</sup> Dieses fotolithografische Stempelprinzip wiederum ist dem textilen *Modelldruck* ähnlich und stellt indes eine Umkehrung des Schablonenkonzepts dar.

#### Frühe Konsumkultur und mediale Repräsentationsformen textiler Luxusgüter

Die modernistischen Modedesigns Sonia Delaunays sind bezeichnend für die Liberalisierungstendenzen in der Mode der 1920er-Jahre, die mit dem sozialen Typus der «neuen Frau» hantierte. Farbige Prêt-à-porter und industrielle Schönheitsprodukte wurden durch die Mechanisierung und Rationalisierung für das Publikum in Paris und New York verfügbar und richteten sich explizit an die neue, finanziell unabhängige weibliche Konsumentin der Mittelklasse. Dabei wurden die Topoi von traumhafter Mode, Kosmetik und weiblicher Identität als Ausdrucksformen von sozialem Status eng verknüpft.<sup>6</sup> Neben Delaunay waren es aber auch zeitgenössische Modedesigner\_innen wie Paul Poiret, Mariano Fortuny, Madeleine Vionnet oder Coco Chanel, die mit ihren visionären Haute-Couture-Designs dem traditionellen Korsett der Frau den Kampf ansagten. Zeitgenössische Modezeitschriften wie die französische *Gazette du Bon Ton*, die amerikanische *Vogue* oder *Harper's Bazaar* berichteten in den 1920er-Jahren über diese berühmten Designer-Träume, wobei die anfänglich noch schablonenkolorierten Mode-Illustrationen schon bald von natürlich-farbigen Modekampagnen berühmter Mode- und Starfotograf\_innen wie Erwin Blumenfeld oder Horst P. Horst abgelöst wurden.

→ Abb. IV



→ Abb. 3

→ Abb. 4

→ Abb. 5

Das Starsystem der Traumfabrik oder die Figur der Femme fatale samt ihrer glamourösen Garderobe sind weitere Beispiele für diese medialen Repräsentationen geschlechterkodierter textiler Luxusgüter und -körper. Das ostentative Ausstellen stofflich-farbiger Designer-Opulenz als visuelles Spektakel lässt sich letztlich aber bis in die ersten farbigen Modofilme zurückverfolgen: angefangen mit Handkolorierungen oder Viragen um 1900 über zweifarbige Modeschauen in Kine-macolor um 1912, detailgetreue Schablonenkolorierungen in zarten Pastelltönen von Pathé oder Gaumont bis hin zur dicht-gesättigten Zweifarbenpracht trendiger Modedesigns in Kodachrome Two-color oder Technicolor No. III in den 1920er-Jahren, die von zeitgenössischen weissen Schönheitsikonen in noblen Innen- und Aussenräumen vorgeführt wurden.

Von funkelnden Pailletten, flauschigem Chiffon und Pelz über schimmernde Seide zu prunkvollem Brokat, bunten Stickereien oder Prints: Der Sinn für kostbare Materialien, deren Farben, Schnitte, Texturen und Muster, wird insbesondere im filmischen Medium evident, wo die textile Pracht nicht nur am bewegten Frauenkörper, sondern auch bei vielfacher Vergrößerung in Detailaufnahmen präsentiert wird, um das Konsumverlangen der Zuschauerin durch die optisch-haptische und chromatische Qualität noch mehr zu wecken.<sup>7</sup> Folglich kann die Verwendung von Farbverfahren auch als materielle Veredelungs- und mediale Nobilitierungsstrategie betrachtet werden. Farbige Modofilme stellten daher nicht nur einen Versuch dar, die Kluft zwischen (vermeintlich) hoher und niederer Kunst zu überbrücken, indem luxuriöse Haute Couture zu den weiblichen Massen ins populäre Kino gebracht wurde, sondern sie waren immer auch ein Spiegel des kulturellen Zeitgeistes und der zeitgenössischen (Farb-)Filmindustrie, deren Materialien, Techniken und Ästhetiken hier mit der Foto- und Modeindustrie grobmaschig verwoben wurden.

Abb. I Agfa Filmfärbungen, Tafel V, um 1925. Papprahmen mit viragierten Nitratfilmbildern. Reproduktion aus: *Agfa Kine-Handbuch*, Actien-Gesellschaft für Anilin-Fabrikation, Berlin um 1925.

Foto: Barbara Flückiger

Abb. II *Baumwolle Mustertafel*, Tafel 9, 1901. Farbige Stoff- und Garnmuster auf Pappe. Reproduktion aus: *Die Anilinfarben der Badischen Anilin- & Soda-Fabrik Ludwigshafen am Rhein und ihre Anwendung auf Wolle, Baumwolle, Seide und sonstigen Textilfasern*, französische Edition, BASF, Ludwigshafen 1901. Foto: Barbara Flückiger

Abb. III ESSAI COULEUR DE SONIA DELAUNAY (Sonia Delaunay, FRA 1928). Screenshot der DVD *Les premiers pas du cinéma*, Lobster Films, 2006

Abb. IV Georges Lepape, *Les choses de Paul Poiret*, 1911. Schablonenkolorierte Mode-Illustration, 34 x 31 cm, Reproduktion aus: Jean-Paul Bouillon, Paul-Louis Rinuy und Antoine Baudin, *L'art du XXe siècle*, Bd. 1: 1900–1939, Citadelles & Mazenod, Paris 1996–2005



- 1 Esther Leslie, «Dreams for Sale», in: Marketa Uhlirova (Hg.), *Birds of Paradise. Costume as Cinematic Spectacle*, Koenig Books, London 2013, S. 29–40.
- 2 Regina Lee Blaszczyk, *The Color Revolution*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2012.
- 3 Jelena Rakin, «Lust an der Palette. Serielle Farbflächen und die visuelle Dramaturgie von Kompositionsbildern im vorklassischen Stummfilm», in: Jörg Schweinitz und Daniel Wiegand (Hg.), *Film. Bild. Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*, Schüren, Marburg 2016, S. 233–250.
- 4 Es handelt sich hierbei um eine Mischform aus schwarz-weißer Emulsion mit Farbfiltern. Fotografisch additive mimetische Verfahren verwenden beispielsweise durchscheinendes Licht für die Betrachtung des Glasplatten-Positivs mit gesondertem Farbfilter in vertikalen Streifen (Joly-Prozess) oder zufälligen Mosaikstrukturen

- (Lumière-Autochrome) und zeugen sogar von vereinzelt Experimenten auf Foto- oder Aluminiumpapier (McDonough, Paget oder Piller). Vgl. Sylvie Pénichon, *Twentieth Century Colour Photographs. The Complete Guide to Processes, Identification & Preservation*, Thames & Hudson, London und Los Angeles 2013, S. 20–54. Siehe auch im vorliegenden Band den Beitrag «Die (un-)sichtbare Farbe» von Thilo Koenig, S. 51–70.
- 5 Vgl. im vorliegenden Band den Beitrag «Filmfarben» von Barbara Flückiger, S. 17–49.
  - 6 Vgl. Elizabeth Wilson, *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 2003.
  - 7 Vgl. Eirik Frisvold Hanssen, «Symptoms of Desire. Colour, Costume, and Commodities in Fashion Newsreels of the 1910s and 1920s», in: *Film History*, 21, 2, 2009, S. 107–121.

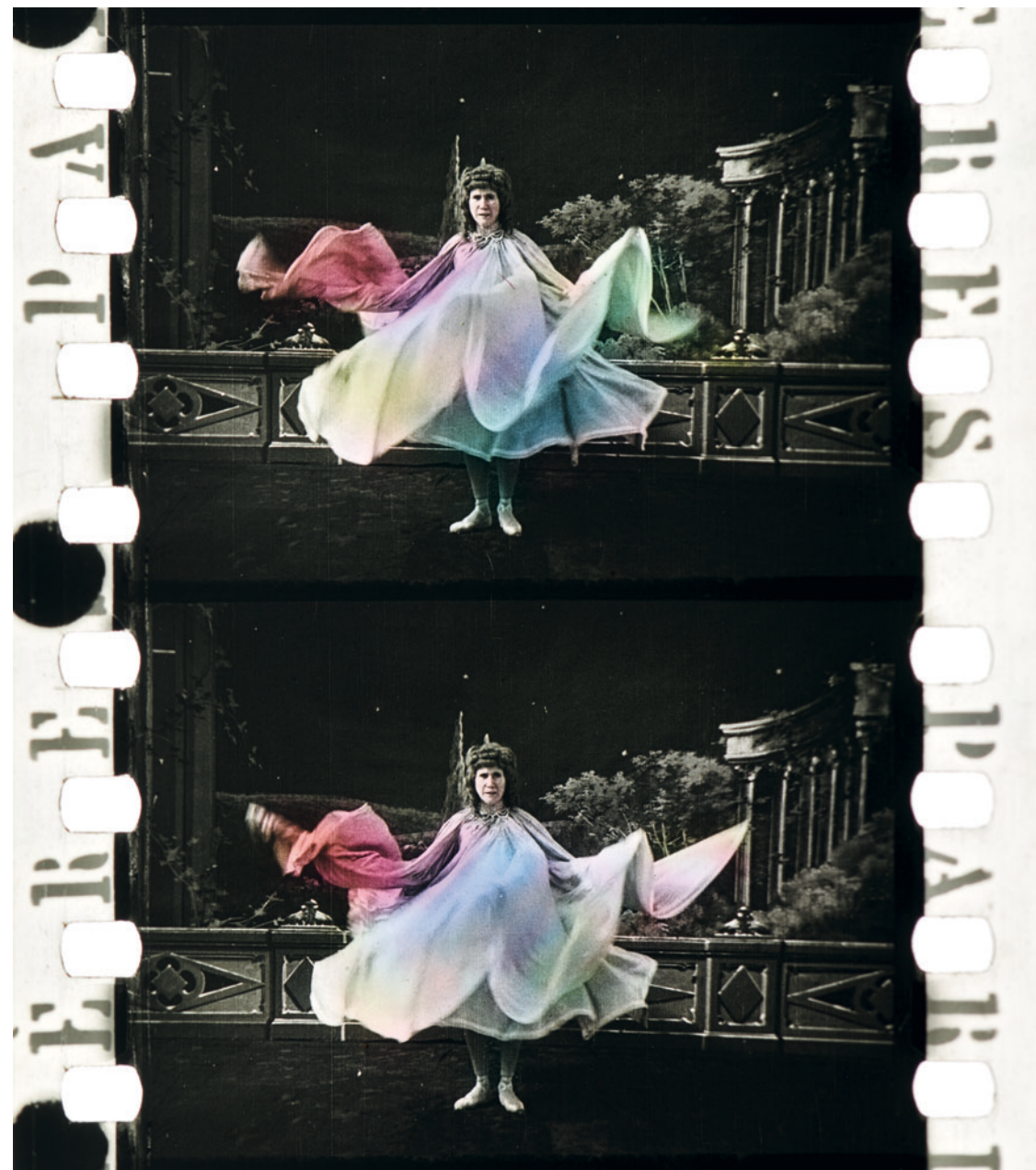


Abb. 1 Serpentinertanz von Loie Fuller: LOIE FULLER (Anonym, FRA 1905). Handkolorierter Nitratfilm, 35 mm. Credit: BFI National Archive. Foto: Olivia Kristina Stutz





Abb. 2 HONGARIJE (Anonym, FRA 1926). Schablonenkolorierter Nitratfilm, 35 mm. Credit: EYE Filmmuseum. Foto: Olivia Kristina Stutz  
 Abb. 3 DE MODE DER TASCHJES TE PARIJS (Anonym, FRA 1924). Schablonenkolorierter Nitratfilm, 35 mm. Credit: EYE Filmmuseum. Foto: Olivia Kristina Stutz







Abb. 4 PARISIAN MODES IN COLOUR (Anonym, USA 1926).  
Kodachrome Two-color, Nitratfilm, 35 mm. Credit: EYE Filmmuseum.  
Foto: Olivia Kristina Stutz

Abb. 5 FASHION NEWS (Anonym, USA 1927). Technicolor No. III,  
Dye-Transfer-Kopie, Nitratfilm, 35 mm. Credit: UCLA Film & Television  
Archive. Foto: Barbara Flückiger

